

LES ARTS DE L'INTÉRIEUR A L'EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS ET TECHNIQUES DE PARIS, 1937

PAR

STÉPHANE SINCLAIR

licencié ès lettres

INTRODUCTION

La crise financière qui secoue le monde à partir de 1929 ne touche l'économie française qu'en 1933 ; les artisans et les artistes la subirent fortement : la fuite des capitaux et le tarissement des commandes de luxe, le durcissement de la concurrence étrangère, l'inadaptation des productions artisanales à une époque de pénurie étaient les causes premières de leurs difficultés. C'est précisément en 1933 que s'élaborent les projets d'une exposition universelle qui, à l'instar de l'Exposition des arts décoratifs de Paris (1925), devait restaurer les métiers d'art français et tout spécialement parisiens.

La crise politique de la Troisième République et la volonté de fournir une alternative culturelle aux pompes totalitaires, comme celles qui s'étaient mises en place dans l'Allemagne nazie, infléchirent ce premier programme pour lui donner plus d'ampleur et un contenu idéologique plus dense.

Dans son intitulé définitif, l'Exposition des arts et techniques appliqués à la vie moderne de 1937 visait surtout à montrer ce que science et techniques avaient changé dans l'existence des contemporains. L'art décoratif perdait forcément de sa prééminence dans cette perspective didactique. D'autre part, les difficultés matérielles du monde artistique s'étant encore aggravées, les organisations chargées de la défense des artistes et artisans durcissaient leurs positions, prétendant régenter la vie de l'Exposition et imprimant à son organisation un aspect nettement corporatif.

Pourtant, par le jeu des commandes de décoration et des subventions attribuées d'abord chichement par l'État, puis plus largement par la municipalité parisienne, et en mettant en rapport les deux mondes jusque là étrangers de l'artisanat et de l'industrie, la manifestation offrait une occasion de faire sortir artistes et artisans du marasme et créait un cadre propice pour faire éclore un art décoratif accessible à tous.

Personne ne nia cependant, une fois les œuvres mises en place, que cette Exposition était un échec esthétique, mais qu'elle avait contribué à faire vivre une partie importante de la population artistique française.

SOURCES

Ont été surtout utilisées les archives du Commissariat général de l'Exposition qui sont conservées aux Archives nationales dans la sous-série F¹² (ministère du Commerce et de l'Industrie) et sont en cours de classement. Il s'agit d'archives administratives, d'où la prépondérance des documents concernant les commandes officielles et la construction des monuments définitifs. Cependant l'étroit contrôle auquel étaient assujettis les exposants et le versement d'abondantes subventions ont permis de reconstituer la présentation de plusieurs groupes (Classe 38 des Ensembles mobiliers ; Classe 23 de l'Architecture privée ; Société des artistes décorateurs ; Union des artistes modernes). En outre, les nombreuses pièces financières présentes dans ce fonds (arrêtés de commande aux artistes, inventaire général) permettent, grâce au recours à un traitement informatique, de reconstituer le catalogue exhaustif des œuvres exposées.

D'autre part, le fonds de la direction générale des Beaux-Arts, conservé dans la sous-série F²¹ (ministère de l'Instruction publique et des Cultes) contient un grand nombre de documents intéressant la participation de Georges Huisman, directeur des Beaux-Arts, à l'organisation de l'Exposition. L'intervention de Jean Locquin, dépêché auprès des organisateurs de l'Exposition par la Présidence du Conseil, explique l'existence d'un fonds réduit mais du plus haut intérêt dans la sous-série F⁶⁰.

Les fonds conservés aux Archives de Paris sont d'un intérêt plus limité puisqu'ils ne concernent que l'organisation des expositions de la municipalité au Palais de Tokyo.

Enfin, le fonds Hauteceœur conservé à la bibliothèque de l'Institut de France contient d'abondantes précisions sur l'action du principal organisateur des beaux-arts à l'Exposition.

PREMIÈRE PARTIE

LA CRISE DU MONDE ARTISTIQUE

L'Exposition internationale de 1937 fut programmée pour mettre un terme à la crise économique et politique qui touchait le pays depuis 1932. Telles en étaient les causes générales. Plus précisément, il s'agissait d'alléger les difficultés particulières des artistes et artisans français. Pour la plupart des contempo-

raîns, la dichotomie entre ces deux groupes professionnels était devenue arbitraire : point de salut pour l'artiste hors d'un retour au « beau métier », valeur éminemment artisanale ; point d'avenir pour l'artisanat sans un nouveau souffle de créativité qui ne pouvait venir que du monde artistique.

Pour la corporation artisanale, il était temps d'abandonner les solutions amorcées lors de l'Exposition des arts décoratifs de 1925, car elles semblaient étrangères au bon goût et aux qualités de créativité et de fantaisie des artisans français ; la vigueur de la concurrence étrangère, réputée déloyale car elle recourait à la production en série, expliquait le repliement nationaliste et corporatiste des métiers du meuble.

Dans le domaine pictural, les idées de réforme prenaient au premier abord une forme très technique : l'idée prévalant que les grandes époques artistiques étaient celles où l'architecture s'agrémentait de vastes surfaces peintes, on appelait de ses vœux la disparition de la peinture de chevalet en faveur d'œuvres de plus grande ampleur. Cette transformation impliquait une révision profonde de l'iconographie : les peintures devaient faire porter leurs efforts sur la lisibilité de leur œuvre et donc mettre un terme à des recherches picturales stériles ; l'heure était résolument à l'assimilation des trop nombreuses formules esthétiques de l'après-guerre, ce qui se traduisait, dans l'immédiat, par un certain assouplissement de la création. Une formule résumait ce mouvement : « le retour au sujet ».

DEUXIÈME PARTIE

L'AIDE AUX ARTISTES ET ARTISANS

Après avoir précisé les rouages des services chargés du choix des œuvres à l'Exposition, il convient de comparer les objectifs ou lignes de conduite avoués et les résultats obtenus.

Louis Hautecœur, conservateur du Musée du Luxembourg, apparaît comme la personnalité marquante des beaux-arts à l'Exposition. Bien qu'il s'en soit toujours défendu, il imprima sa volonté aux deux commissions chargées de répartir les crédits accordés par l'État et la Ville de Paris. Ceux-ci se répartissaient en deux catégories : des crédits de commandes ou des subventions à l'aménagement décoratif des pavillons ; des subventions à des sociétés artistiques dont le caractère libéral fut le prétexte à de nombreux abus.

L'étude statistique des commandes permet, ce que n'autorisent point les sources relativement laconiques que sont les procès-verbaux des commissions, de montrer l'orientation résolument traditionnelle des choix esthétiques : le profil moyen des mille artistes employés est celui d'un homme, assez âgé (de cinquante à soixante ans), né en province et habitant à Paris ; l'appartenance à tel ou tel groupement artistique importe peu ; l'influence de l'académisme est minime, semble-t-il.

L'objectif recherché, en accord avec les idées dominantes d'alors, était plutôt l'apaisement des querelles esthétiques et la réconciliation de l'art et du public.



TROISIÈME PARTIE

UN « STYLE 1937 » ?

Le caractère dominant de l'exposition fut la « médiatisation » du fait artistique, désormais mis au service de causes politiques ou culturelles : la glorification du régime ou l'éducation et l'édification des masses ; dans l'immédiat après-guerre, l'art avait disparu, dans les médias, de la sphère d'activités de l'État : l'art officiel, tel qu'il s'exprimait au Salon ou dans les édifices publics, avait perdu tout son prestige aux yeux du public. Évolution qui avait une double cause : l'État lui-même était contesté, ce qui entraînait nécessairement de la désaffection à l'égard de ses initiatives, d'autant plus que l'attribution des commandes paraissait un domaine particulièrement sujet aux concussions et aux collusions d'intérêts ; cette désaffection provenait aussi du style et de l'iconographie propres à cet art ; les « académies », par leur froideur et le caractère érudit de leurs sujets, étaient d'un moindre impact sur les sensibilités, surtout depuis que s'étaient développés les moyens de reproduction des images et que les apports de « l'art moderne » arrivaient aux yeux du plus grand nombre. Le style académique mourait étouffé sous la masse foisonnante d'un art plus intuitif et plus émotif.

L'Exposition était l'occasion de redresser la situation. Dans cette perspective, on eut recours à plusieurs solutions. En premier lieu, on tenta de réconcilier, au sein d'une même manifestation, toutes les tendances artistiques qui s'étaient déchirées sur la scène artistique française depuis cinquante ans ; de Jules Clairin à Pierre Bonnard et à Robert Delaunay, il s'agissait de montrer, sans exclusive aucune, la persistance d'une grande tradition française par delà toutes les querelles qui étaient le fait, le plus souvent, « d'intellectuels coupés de la réalité ». Ensuite, on fit appel à des artistes qui avaient assimilé les principaux acquis de la peinture contemporaine : la rupture de l'espace pictural traditionnel, la déformation de la « réalité » par diverses techniques picturales, l'utilisation des couleurs vives en aplats (ce qui constituait un abandon décisif du « ton local » impressionniste) ; encore ne s'agissait-il que de « techniques » empruntées à plusieurs styles distincts : cet éclectisme de bon ton, qui puisait indistinctement aux sources de l'art français (la fresque romane) et aux derniers feux du post-impressionnisme manquait singulièrement de caractère.

Ce nationalisme artistique qui, somme toute, avait l'esprit large, s'accommodait des méthodes de choix des administrations artistiques et du programme de l'Exposition : les artistes concouraient, par leur nombre, à la gloire du pays et devaient, en juste retour, être payés de leurs efforts. Il constituait le fondement d'un art officiel.

ANNEXES

Chronologie. — Notices biographiques sur les principaux organisateurs des beaux-arts à l'Exposition. — Tableau synoptique de l'organisation générale de l'Exposition. — Tableau synoptique de l'organisation des beaux-arts à l'Exposition. — Plusieurs tableaux récapitulatifs concernant les œuvres exposées dans les pavillons de la Classe 38 et de la Société des artistes décorateurs, et états des gains des artistes.

CATALOGUES

Catalogue général des mille trois cent soixante-deux œuvres exposées. — Liste des deux mille quatre cent un peintres ayant postulé pour participer à l'Exposition ; autant que possible, les renseignements d'état-civil (nom et prénom, sexe, âge, lieu de naissance, lieu de résidence) ont été complétés de notations concernant l'appartenance des artistes à des sociétés artistiques, les récompenses reçues lors de précédents salons ou expositions et les noms de personnalités les ayant recommandés auprès des instances artistiques de l'Exposition. D'autre part, ont été calculés les gains totaux, le gain moyen et le nombre d'interventions pour chacun d'entre eux. — Liste des quatre cent soixante-seize personnalités qui intervinrent dans l'organisation des beaux-arts à l'Exposition, soit qu'elles aient recommandé des artistes, soit qu'elles aient joué un rôle dans les organisations de défense des artistes et artisans. — Liste des soixante-huit organisations artistiques ayant participé directement ou indirectement à l'organisation de l'Exposition, avec les artistes y appartenant et la liste de leurs dirigeants.

Ces diverses listes ont été établies par des moyens informatiques.

